

Leonardo Acosta

**Zwischen Havanna und New York.  
Wurzeln und Entwicklung des afrokubanischen  
und afrolateinamerikanischen Jazz**

Ein halbes Jahrhundert lang wurde die Geschichte der Musik, die heute als Latin-Jazz bekannt ist und die ich lieber als afrolateinamerikanischen Jazz bezeichnen möchte, so geschrieben, dass sie mit dem afrokubanischen Jazz oder “Cubop” begann, aus der Taufe gehoben von Mario Bauzá mit der Band “Machito and his Afroclubans” und – etwas später – von Dizzy Gillespies Band, in der der Kubaner Chano Pozo spielte.

Kritiker und Chronisten wie Marshall Stearns, Max Salazar und John Storm Roberts haben die wichtigsten Umstände der Entstehung und Entwicklung dieses Genres – oder besser, dieser Fusion zwischen Jazz und afrokaribischer Musik – beschrieben. Seither hat die nachfolgende Kritikerschaft sich auf diesen Blickwinkel beschränkt.<sup>1</sup>

Der Beitrag dieser drei Autoren war entscheidend, um die zentralen Punkte herauszuarbeiten und ein Interesse an diesem Thema hervorzurufen. Aber wie es so ist, war der Beitrag eines jeden von ihnen unterschiedlich. Während Stearns die wichtigste Rolle bei der Entstehung des “Cubop” der Zusammenarbeit von Chano Pozo und Dizzy Gillespie um 1947 zuschreibt, hat Salazar Namen und Daten korrigiert, um als wirklichen Meilenstein dieses Genres die Komposition “Tanga” von Mario Bauzá aus dem Jahre 1943 herauszustellen, die von “Machito and his Afroclubans” eingespielt worden war. So hat er die fundamentale Rolle Bauzá für die Entstehung und Entwicklung des afrolateinamerikanischen Jazz für die Nachwelt gesichert. Roberts wiederum zeichnet ein sehr umfassendes Bild von den Vorläu-

---

<sup>1</sup> Die Begriffe “afrokubanischer Jazz” und “Cubop” können synonym benutzt werden. Der erste der beiden wurde von Bauzá geprägt, der zweite entstand später und wird entweder Dizzy Gillespie oder dem Komponisten und Arrangeur Johnny Mandel zugeschrieben.

fern dieser Musik in den USA vom Ende der zwanziger Jahre an und sogar noch davor.<sup>2</sup>

Zweifelloos hat Marshall Stearns in seiner *Geschichte des Jazz* Fakten von großer Wichtigkeit zutage gefördert, die meiner Meinung nach nicht das gebührende Interesse gefunden haben und die zu weitergehenden Untersuchungen in diese Richtungen hätten führen können. Sein Buch wurde sogar als romanhaft oder anekdotisch und zu wenig musikwissenschaftlich kritisiert, zum Beispiel von Günther Schuller.<sup>3</sup> Trotz der großen Bewunderung, die ich dem musikwissenschaftlichen Werk von Schuller entgegenbringe, erscheint mir die geringe Wertschätzung des Klassikers von Stearns ungerecht, da dieser für seine historische Untersuchung immerhin die Hilfe von Anthropologen wie Melville Herkovits und Fernando Ortiz in Anspruch genommen hat, vor allem für die ersten Kapitel. Sehr interessant sind auch seine Zeilen über die verschiedenen Musikstile der Antillen und den Rest der Karibik, die er mit der kreolischen Musik von New Orleans vergleicht und sie als Quellen für die Geburt des Jazz begreift.<sup>4</sup> Stearns beschränkte sich nicht darauf, sich sein Wissen anzulesen oder es aus persönlichen Gesprächen mit Experten der karibischen Musik zu beziehen, sondern er bereiste die Länder und belegte so die große Bedeutung Kubas, Haitis, Martiniques und anderer karibischer Inseln für die Geburt und die Weiterentwicklung des Jazz.

Es ist allgemeiner Konsens, dass der Jazz aus der Mischung zweier großer Musiktraditionen entstanden ist: der Europas und der Westafrikas. Aber niemals wird ausreichend beachtet, dass seine Entstehung Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts genau in New Orleans kein Zufall war. Nur dort konnte sich der Jazz als Amalgam einer kreolischen Musik – um das Phänomen in groben Zügen zu beschreiben – bilden, ähnlich den Musiken der spanischen und französischen Karibikinseln und der Musik, die in den Plantagen von Louisiana oder in anderen südlichen Staaten entstanden war, in denen sich die afrikanischen und angelsächsischen Traditionen vermischt hatten. Aus der kreolischen Tradition ist der Ragtime entstanden, während der

---

<sup>2</sup> Vgl. Stearns (1956); Roberts (1979); Salazar (1993).

<sup>3</sup> Vgl. Schuller (1968).

<sup>4</sup> Eine Zeit lang vertrat Leonard Feather die These, dass der Jazz gleichzeitig in verschiedenen Städten außer New Orleans (Kansas, Memphis etc.) entstanden sei. Diese These stellte sich als falsch heraus (vgl. Feather 1959).

Blues und die Gospellieder aus den noch schwärzeren Bevölkerungsschichten hervorgegangen sind. Ich muss auf dem schematischen Charakter des hier Gesagten bestehen, denn in Wirklichkeit war dieser Prozess wesentlich komplexer. Aber ich möchte die Wichtigkeit dieser kreolischen oder Mestizenmusik hervorheben, die Genres wie *contradanza*, *danza*, *habanera*, *beguin*, *Quadrille*, *cakewalk*, *Ragtime*, *danzón* und andere hervorgebracht hat, welche die Mischung des Afrikanischen mit dem Romanischen (aus Spanien oder Frankreich) in sich tragen und deren Spuren in der musikalischen Produktion dieser Region bis weit ins 20. Jahrhundert sichtbar sind.<sup>5</sup>

Andererseits wird bei der Entstehung des Jazz die Rolle der afrokubanischen Musik seit den vierziger Jahren betont; dies vor allem wegen der Präsenz kubanischer Musiker wie dem Kornettisten Manuel Pérez (\*1863) in den ersten Jazzbands in New Orleans im ausgehenden 19. Jahrhundert.

In diesem Zusammenhang sind verschiedene Phasen musikalischer Kontakte zwischen Kuba und den USA zu benennen, teilweise bedingt durch mehr oder weniger starke Migrationsbewegungen, vor allem von Kubanern nach Nordamerika. Hier eine kurze Zusammenfassung der Migrationen und ihrer Ursachen:

- Die Anwesenheit von schwarzen und weißen Kubanern in New Orleans nachdem Louisiana zwischen 1764 und 1800 von Frankreich an Spanien abgetreten worden war, wobei alle Kubaner und Kreolen zu dieser Zeit als „Spanier“ bezeichnet wurden. Als die spanische Herrschaft über Louisiana und Florida endete, verließen viele von ihnen diese Gebiete.
- Die Beteiligung Spaniens an der Seite Frankreichs im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg gegen Großbritannien. Dabei wurden auch kubanische Truppen eingesetzt, vor allem die *Batallones de Pardos y Morenos* (Einheiten von Mulatten und Schwarzen). Aus diesen Truppen gingen später in Kuba die ersten schwarzen Brassbands hervor sowie einfache Tanzorchester, die *contradanzas* und *danzones* spielten.
- Im 19. Jahrhundert gab es eine ansteigende Emigration von Kubanern in die Vereinigten Staaten, ausgelöst durch die Kämpfe zwi-

---

<sup>5</sup> Vgl. Acosta (1982); Martínez Furé (1997); Jahn (1958).

schen Kuba und Spanien. Die aus politischen Gründen ins Exil gegangenen Kubaner siedelten sich hauptsächlich in New York, Philadelphia, Tampa und Cayo Hueso (Key West) an. Unter ihnen befanden sich auch Musiker, z.B. der Pianist und Komponist Ignacio Cervantes. So kam es seit 1850 in New York auch zur Veröffentlichung von Noten kubanischer Musik.

- Das Verbot der Sklavenhaltung in Kuba 1886 rief einen Exodus von ehemaligen Sklaven aus den Plantagen in die Städte hervor. Aufgrund der wenigen Arbeitsmöglichkeiten waren sie häufig gezwungen, weiterzuziehen, u.a. nach New Orleans, Veracruz (Mexiko) oder Zentralamerika.
- Eine gegenläufige Bewegung setzte mit Ende des spanisch-kubanischen Krieges (1898-1902) und der US-amerikanischen Militärintervention ein: Viele Exilkubaner kehrten auf die Insel zurück, einige von ihnen mit den amerikanischen Truppen. Es kamen auch Bataillone von schwarzen Nordamerikanern nach Kuba. Von diesen blieben nach dem Krieg einige auf der Insel, unter ihnen Musiker wie "Santiago" Smood, der auf seinem Banjo den Blues spielte, aber nach einiger Zeit auch *sones* und *boleros* interpretierte. Auch ein kubanischer Musiker, der in New York studiert hatte, kam mit den Truppen zurück in die Heimat: Pedro Stacholy war 1914 der Gründer der ersten uns bekannten Jazzband auf Kuba. Zwischen 1900 und 1905 besuchten außerdem die Musiker W. C. Handy und Jelly-Roll Morton Kuba, großartige Vertreter des Blues und des Ragtime, den beiden Säulen des Jazz.
- Weitere Auswanderungswellen von Kubanern in die USA gab es zwischen dem Ende der zwanziger Jahre und 1940, ab 1960 und schließlich zu Beginn der neunziger Jahre. Die erste dieser Wellen ermöglichte – neben der zur selben Zeit stattfindenden massenhaften Migration von Puertoricanern – die Geburt des afrokubanischen Jazz im New York der vierziger Jahre.<sup>6</sup> Zur gleichen Zeit schossen in Kuba Jazzbands wie Pilze aus dem Boden und übertrugen die kubanische Tanzmusik auf dieses Orchesterformat. Parallel entstand eine Jazzbewegung, die sich dem Swing und dem Bebop widmete und später dem "Cubop" sowie den beiden "Fu-

---

<sup>6</sup> Vgl. Acosta (1999/2000).

sions-Genres” *mambo* und *filin*, die beide vom Jazz beeinflusst waren.<sup>7</sup>

Ohne Zweifel gibt es neben der Verbindung Havanna-New York weitere interessante Fakten, wie zum Beispiel den Erfolg der afrokubanischen Musik in einigen europäischen Ländern, mit dem Zentrum Paris. Denn obwohl viele Jazzbands (“Hermanos Palau”, “Hermanos Castro”, “Casino de la Playa”) in den dreißiger Jahren in Havanna Aufnahmen machten, stammen die einzigen Einspielungen von kubanischen Orchestern dieser Zeit, die erkennbare Elemente des Jazz enthalten, aus Paris. Ein erwähnenswertes Beispiel findet sich auf einer CD-Serie, die seit 1988 herausgegeben wird: die Aufnahmen des Orchesters von Filiberto Rico, das unter dem Namen “Rico’s Créole Band” auftrat. In ihm spielten auch Musiker von den französischen Antillen, wie der Trompeter Abel Beaugard (Guadelupe), der Schlagzeuger Flavius Notte und der Sänger Orphélie (beide Martinique).<sup>8</sup>

Der Saxophonist und Klarinettist Filiberto Rico war 1926 mit seiner Band in Paris angekommen, gleichzeitig mit Emilio Barreto und seinen “Hermanos Barreto”. Ihnen folgten viele weitere kubanische Orchester von Oscar Calles, Don Aspiázú, Julio Cueva, die “Hermanos Castellanos” und die “Lecuona Cuban Boys”. Rico spielte aber nicht nur in Paris: Mit den “Jackson Rhythm Kings” tourte er durch Europa. Zurück in Paris arbeitete er u.a. mit dem haitianischen Klarinettisten Bertin Salnave und der US-Sängerin Elisabeth Welch zusammen.<sup>9</sup>

Diese ungewöhnliche Strömung, die in Paris entstanden war, vereinigte erneut in einer Musik drei Faktoren, die auch im Jazz von New Orleans zu finden waren: die afrokaribischen Musikstile Kubas und Puerto Ricos, die kreolische Kultur der französischen Antillen und den *Hot Jazz* aus den USA. Dessen ungeachtet wurde diese Strömung in Kuba und in den USA bis heute ignoriert. In den neunziger Jahren – durch die Wiederauflage der Aufnahmen in Frankreich – tauchte sie

---

<sup>7</sup> Vgl. Acosta (2001).

<sup>8</sup> Höre die Alben “Cubans in Paris” 1930-1938 (Harlequin 1988, HQ 2063); “Rico’s Creole Band” (Harlequin 1994, HQ CD 41). Interessant auch die Begleittexte.

<sup>9</sup> Vgl. Acosta (2001).

wieder auf und schien wie ein exotischer Vogel, dem man nur in Europa Aufmerksamkeit geschenkt hatte. Schon in den dreißiger Jahren klang der Stil dieser Bands veraltet, denn im Jazz begann damals die Ära des Swing. Wie auch immer, diese Musik ist jener in New Orleans zu Beginn des 20. Jahrhunderts sehr ähnlich, manchmal ist sie aber den karibischen Rhythmen gegenüber etwas aufgeschlossener, so zum Beispiel dem *son*, dem *beguin*, der *danza* oder dem *bolero*.

Meiner Meinung nach muss man zugeben, dass es sich bei dieser Fusions-Musik in Paris und Havanna eher um einen wichtigen Vorgänger des heutigen afrolateinamerikanischen Jazz handelt als bei der Musik der nordamerikanischen Bigbands jener Epoche; hauptsächlich, weil die wenigen kubanischen Aufnahmen, die in Havanna gemacht wurden, von größerer Authentizität sind als die Versuche der US-Bands, in denen das afrolateinamerikanische Element nur in einer sehr oberflächlichen Weise verwendet wurde.<sup>10</sup> Eines der besten Beispiele für das, was die Jazzbands zu Beginn der dreißiger Jahre in Havanna produzierten, findet sich auf der CD, die dem Buch von Cristóbal Díaz Ayala beiliegt: Die Version des "St. Louis Blues", gespielt vom "Orquesta Hermanos Castro" im Jahre 1931, präsentiert er uns als den ersten Fall einer Fusion.<sup>11</sup> Ich glaube, dass es sich hierbei zwar um einen Vorläufer handelt, der allerdings noch keine Fusion des Jazz und der afrokubanischen Musik darstellt. Dies vor allem deshalb, weil in dem Stück keine Jazzimprovisationen vorkommen, aber auch wegen des Stückes selbst. Denn der "St. Louis Blues" von W. C. Handy ist keine reine Jazz- oder Bluesnummer, sondern als eine Art Hommage an den Blues geschrieben in einer mehr rhapsodischen Art (ein wenig nach Art der "Rhapsody in Blue" von George Gershwin). Die "kubanisierte" Version ist eine Verbindung des Originals mit Passagen des Stückes "El Manisero", gespielt mit afrokubanischer Perkussion und ebensolchen Rhythmen. Dieses war eine übliche Praxis der kubanischen Jazzgruppen jener Zeit. Stücke von "Rico's Créole Band" wie zum Beispiel "Tony's Wife", "Mon Aimé Doudou Moin" oder "Isabelita" (1934) sind eindeutig jazziger und eher geeignet, als Fusion bezeichnet zu werden.

---

<sup>10</sup> Vgl. Roberts (1979).

<sup>11</sup> Vgl. Díaz Ayala (1998).

Die Eingliederung von Perkussions-Instrumenten und afrokubanischen Rhythmen war der wichtigste Schritt, um später zum “Cubop” und zum Latin-Jazz zu gelangen.<sup>12</sup> Hier kann ich das Thema nicht vertiefen. Ich möchte nur anmerken – 50 Jahre danach – dass dies nicht der einzige und auch kein unentbehrlicher Faktor war, denn für sich alleine genommen wäre er nicht in der Lage, das gewünschte Amalgam zu bilden. Das beste Beispiel hierfür ist der Bebop-Saxophonist Charlie Parker mit seinem Quintett in den vierziger Jahren: Dort spielten die besten kubanischen und puertoricanischen Percussionisten und trotzdem schafften sie es nie, eine wirkliche Fusion der beiden Musikstile zu erreichen. Meine Absicht ist es, die Nutzung der afrokubanischen Rhythmen und Perkussion im Jazz als nur eine der Vorgehensweisen darzustellen, um zu einer organischen Synthese zu kommen, deren Elemente in groben Zügen die folgenden sein würden:

- Nutzung der afrokubanischen Rhythmen und Perkussion im Jazz.
- Spiel von kubanischen (oder lateinamerikanischen) Musikthemen in Jazzform.
- Existenz von Jazz- und Bluesthemen sowie nordamerikanischen Liedern mit “lateinamerikanisierten” Rhythmen.
- Nutzung des Jazzband-Formats in der afrolateinamerikanischen Musik und hierdurch Einfluss des Jazz auf die Harmonie, die Stimmsetzung und die Orchestrierung.
- Integration einer aus drei Perkussionisten, Klavier und Bass bestehenden Rhythmusgruppe.
- Graduelle Fusion der Phrasierung des Jazz und des Afrokubanischen bei den verschiedenen Soloinstrumenten.
- Adoption der Taktarten – wie dem 6/8-Takt – und afrokubanischer Rhythmusmuster bei der Komposition von Jazzstücken.
- Existenz von Kompositionen und Arrangements, die extra in einer “Fusionssprache” konzipiert wurden, in beiden Genres.
- Stilistische Einheit zwischen den Arrangements und den improvisierten Soli.

---

<sup>12</sup> Über diese Themen habe ich zwei Arbeiten verfasst: eine über die Perkussion in der kubanischen Musik und eine andere über ihre Rolle im afrolateinamerikanischen Jazz (vgl. Acosta 1991; 1998; vgl. auch Kubik 1998 und Manuel 1995).

Diese Vorgehensweisen können aufeinanderfolgenden Schritten oder Abschnitten entsprechen, aber das ist sehr vage, da verschiedene von ihnen auch gleichzeitig geschehen können. Deswegen ist die hier gewählte Reihenfolge ein Modell, dem als Ordnungsmuster zugrunde liegt, vom Einfachsten zum Schwersten zu gelangen. Auch habe ich hier nicht die beiden Musiken gemeinsamen Faktoren aufgezählt: Synkopen, Bläser-Riffs, *call-and-response*-Schemata, Improvisation usw., weil ich sie als bekannt voraussetze und außerdem reichhaltige Literatur zu diesem Thema existiert.<sup>13</sup>

Dafür möchte ich aber den Blick auf eine wenig beachtete Tatsache lenken: Jeder wichtige Schritt hin zu einer Fusion der beiden Musikstile, egal ob von den nordamerikanischen Jazzern oder den afrokubanischen Musikern gemacht, hatte eine "Afrikanisierung" jedweder der beiden Musiken zum Ergebnis. Wenn dem nicht so wäre, handelte es sich um eine einfache Nebeneinanderstellung zweier Elemente, die keine Vermischung erreichten und bloß als exotische Färbung behandelt würden. So erhielt man nur ein verdünntes musikalisches Produkt. Dieses ahnte John Storm Roberts, als er, bezogen auf Mario Bauzá und die von ihm und "Machito and his Afroclubans" erreichte Fusion, sagte: "Die (Nord-)Amerikanismen, die von den Afrokubanern benutzt wurden, verwässerten deren afrokubanische Elemente nicht, sondern verstärkten sie sogar".<sup>14</sup> Dieser Effekt der "Afrikanisierung" ist im Falle des nordamerikanischen Jazz offensichtlich: Als dieser mit einer noch afrikanischeren Musik – der afrokubanischen – in Kontakt kam, gelang Musikern wie Dizzy Gillespie, Max Roach, Art Blakey, Bud Powell, Sonny Rollins, Fats Navarro und Horace Silver eine Art "Rückkehr zu den afrikanischen Wurzeln".<sup>15</sup>

Die kubanischen Musiker lösten einen ähnlichen Prozess aus, sogar in den ihnen ureigensten Musikgenres: Als zum Beispiel Arsenio Rodríguez sein *son-conjunto* umwandelte und ein oder zwei Trompeten hinzufügte, brauchte er einen Arrangeur. Die meisten der damaligen kubanischen Arrangeure waren aber schon vom Jazz beeinflusst. Gleichzeitig fügte Rodríguez dem *conjunto* eine *tumbadora* (oder

<sup>13</sup> Vgl. Stearns (1956).

<sup>14</sup> John Storm Roberts (1979) ("The americanisms used by the afro-cubans did not water down their cuban elements; they augmented them").

<sup>15</sup> Vgl. Acosta (1982).



Conga) hinzu und integrierte rhythmische Elemente aus dem *guaguancó*, der *santería* und den *abakuá*-Ritualen. Das Ergebnis war die schon bekannte, weitere "Afrikanisierung" des *son*. Das Gleiche passierte beim "neuen" *danzón* der Brüder Orestes und Cachao López: Sie mischten Charakteristika von Jazzbands bei sowie Teile aus US-Standards (die die Opernarien ersetzten), andererseits betonten sie die synkopierten Passagen stärker und fügten dem *charanga danzonera*-Format eine *tumbadora* hinzu.

Ein weiteres Beispiel sind die Veränderungen im Genre des kubanischen Liedes: Eingeführt haben sie die Schöpfer des *filin*, die die traditionellen Harmonien um Jazzeinflüsse erweiterten. Gleichzeitig verloren die Melodien ihre starke Abhängigkeit von der italienischen und spanischen Vokalmusik und übernahmen bestimmte Ausdrucksmittel der schwarzen US-Jazzsänger der vierziger und fünfziger Jahre.<sup>16</sup> Es ließen sich noch weitere Beispiele aufzählen, wie das von Dámaso Pérez Prado und dem *mambo*, oder das der Gruppe "Irakere", die in den siebziger Jahren begann, einerseits Bebop und elektronische Rockelemente zu mischen, andererseits *batá*-Trommeln und *chekeré*, beide von Yoruba-Herkunft, in die Musik zu integrieren.<sup>17</sup>

Aber auf welchen Stil lässt sich das Phänomen der "Afrikanisierung" zurückführen, wenn sich die beiden Musiken vereinen? Als Hypothese nehme ich an, dass der wichtigste Faktor beider Stile der afrikanische Einfluss ist und dass ein Musiker der einen oder anderen Seite, der nach einer wirklichen Fusion sucht, in der anderen Musik intuitiv das finden wird, was afrikanischen Ursprungs ist: Dies ist nicht immer offensichtlich und kann sich in der Blues-Phrasierung der Jazz-Melodien verstecken oder in den rhythmischen Spannungen, die den Swing produzieren; oder aber auch – im umgekehrten Fall – im Polyrhythmus oder im Charakter der Schläge der afrokubanischen Musik. Selbstverständlich darf dies nicht als Dogma verstanden werden, ebenso wenig eine andere Idee die ich vertrete: Auf den Rhythmus der kubanischen Musik hat der Jazz keinen Einfluss, wie einige Musikwissenschaftler behaupten, denn das Arsenal der afroamerikani-

---

<sup>16</sup> Vgl. Torres (1998); Acosta (2001).

<sup>17</sup> Höre die LP "Irakere", Columbia (35655), 1979; zu Pérez Prado vgl. Acosta (1989).

schen Rhythmus-Muster stammt hauptsächlich aus dem Gebiet der Karibik, auf das ich mich zuvor bezogen habe.<sup>18</sup>

Ich kehre nun zu den zuvor aufgezählten Vorgehensweisen bis zur Fusion des Jazz und der afrolateinamerikanischen Musik zurück und beginne mit dem Offensichtlichsten und Wichtigsten: Ich meine die Nutzung der afrokubanischen Perkussion im Jazz. Hier treffen wir auf einen historischen Moment: die Schöpfung des *Cubop* durch Dizzy Gillespie und Chano Pozo fällt zusammen mit der dauerhaften Eingliederung der *tumbadora* (Conga) in die US-Jazzbands. Dabei handelt es sich um die Trommel, die in den bodenständigsten und afrikanischsten Genres der weltlichen Musik Kubas verwendet wird, also nicht in religiösen und liturgischen Zusammenhängen: Ich spreche hier von der *rumba* und von der *conga* in ihren Originalversionen. Die Jazzgruppen setzten sie vor 1939 jedoch nur sporadisch ein, vor allem bei Plattenaufnahmen und in großen *Cabaret-Shows*. Erst "Machito" nutzte sie dauerhaft, als er für sein Orchester in New York 1943 Carlos Vidal fest engagierte.<sup>19</sup>

Die ersten afrokubanischen Musikgenres, die die *tumbadora* integrierten, waren der *danzón* und der *son*; die *charangas danzoneras* und *conjuntos soneros* taten dies auch erst nach etwa 1939. In Kuba setzten die Jazzmusiker die *tumbadora* manchmal bei ihren *Jam-Sessions* (*descargas*) ein. In den USA beschäftigte Charlie Parker für seine Aufnahmen 1946 zwei kubanische Perkussionisten, Diego Iborra (Conga) und Guillermo Alvarez (Bongo).<sup>20</sup> Diese Aufnahmen, wie viele andere aus dieser Zeit, zum Beispiel auch von Chano und Dizzy, belegen noch immer einen gewissen Zusammenprall oder eine Unausgewogenheit zwischen den afrokubanischen Rhythmus-Mustern und denen des Bebop sowie eine "gespannte" Beziehung zwischen den Perkussionisten und einigen Solisten. Die Wurzel dieses Problems liegt teilweise in der westlichen Auffassung, die der Jazz anfänglich übernommen hatte, dass die Perkussion nur der Begleitung diene. Aber in der afrikanischen, afrokaribischen und brasilianischen Musik dient die Perkussion nicht nur zur Begleitung: Sie kann eigenständig eingesetzt werden, ihre eigene Stimme entwickeln und ganze Gruppen

<sup>18</sup> Interview mit Jesús Pérez, geführt vom Autor.

<sup>19</sup> Vgl. Acosta (1998; 2000).

<sup>20</sup> Fünf Jahre später waren es José Manuel und Luis Miranda aus "Machitos" Band.

können sogar ausschließlich aus Perkussionsinstrumenten bestehen. Heute haben die Jazzmusiker diese Probleme überwunden und haben Kenntnisse über das Wesen der afrikanischen und afrolateinamerikanischen Musik erworben. Noch wichtiger: Instrumente, die traditionell die Rhythmusgruppe im Jazz bildeten (Klavier, Bass, Schlagzeug), wurden Teil der afrolateinamerikanischen Polyrhythmik, gemeinsam mit ihren *tumbaos*, *montunos*, *guajeos* etc.

Ich habe noch weitere Vorgehensweisen erwähnt, die beiden Musiken zu fusionieren: so die "Verjazzung" kubanischer Musikstücke (*jazzed up latin standards*) oder das Gegenteil, die "Latinisierung nordamerikanischer Musik" durch die Anreicherung mit afrokubanischen Rhythmen (*latinized jazz standards*). Ersteres wurde normalerweise von kubanischen Jazzmusikern während ihrer *descargas* getan, so zum Beispiel bei der Aufnahme des *bolero* "Desconfianza" durch Bebo Valdés im Jahre 1952, gemeinsam mit einem Sextett, zu dem eine *tumbadora* gehörte; oder auf den Alben, die Pianisten wie Frank Emilio Flynn, Rubén González und Peruchín Jústiz in den sechziger Jahren einspielten, mit Perkussion in kubanischen Stücken und Jazz-improvisationen.<sup>21</sup> In den USA nahmen zu jener Zeit Dizzy Gillespie und Stan Getz "Siboney" auf, und Getz spielte mit dem Gitarristen Johnny Smith "Tabú" ein, mit einer typischen Bebop-Phrasierung. Man kann von den meisten US-Aufnahmen, egal ob von Orchestern oder Bands, jedoch sagen, dass die kubanische Perkussion eher eine Färbung war, so bedeutend wie das fünfte Rad am Wagen.

Dass eine Gruppe in Zusammensetzung einer Jazzband afrolateinamerikanische Musik spielte, führte auch nicht zu einer wirklichen Fusion, schon gar nicht in den dreißiger Jahren: In Kuba spielten nur wenige Bands echten Jazz, wie zum Beispiel die von Armando Romeo, Isidro Pérez, Chico O'Farrill oder Germán Labatard. Die meisten Gruppen beschränkten sich darauf, in den Nachtclubs US-Standards nachzuspielen. Das wichtige an ihnen war jedoch ihre Zusammensetzung, durch die das Publikum und die Musiker an den Klang des Jazz gewöhnt wurden sowie an die Phrasierung und andere typische Ele-

---

<sup>21</sup> Die Platte "Cubano!", produziert 1952 von Norman Granz, scheint die erste Produktion von kubanischen Bebop-Musikern in Havanna gewesen zu sein, unter der Leitung von Bebo Valdés. Von Frank Emilio, Rubén González u.a. gibt es Aufnahmen aus den sechziger Jahren auf dem staatlichen Label EGREM.

mente. Vor allem die Arbeit der kubanischen Arrangeure,<sup>22</sup> die mit dem Jazz vertraut waren und in die Harmonien, die Stimmführung und die Orchestrierung der kubanischen Stücke Jazzelemente einbrachten, war bedeutend.<sup>23</sup> Auch die US-Jazzbands erreichten vor „Machito“, Bauzá und Dizzy keine richtige Fusion der beiden Musiken: Duke Ellington hatte zwar in Stücken wie „Caravan“,<sup>24</sup> eine gewisse afrikanische und exotische Atmosphäre erzeugen können, und Cab Calloway schaffte es, seinen Kompositionen der vierziger Jahre einige afrolateinamerikanische Schattierungen zu geben, doch reichte das nicht aus.

Gelegentlich benutzten die US-Jazzbands afrokubanische Instrumente oder das Schlagzeug imitierte diese, aber erst die Integration afrokubanischer Musiker war der entscheidende Schritt. Stan Kenton war der erste, der eine afrokubanische Rhythmusgruppe – die von „Machito“ – und einen kubanischen Pianisten, René Touzet, engagierte, um „The Peanut Vendor“ aufzunehmen. Von da an wurde der Einsatz von drei Perkussionisten, die die rhythmischen *tumbaos* des Basses und die *montunos* und *guajeos* des Klaviers ergänzten, geläufiger. Heute sind sie im Latin-Jazz nahezu unverzichtbar.<sup>25</sup>

Von Bedeutung ist die Frage der Phrasierung, die im Gegensatz zur allgemeinen Annahme mehr Schwierigkeiten macht als die Anpassung der Rhythmus-Muster.<sup>26</sup> Zweifellos sollte man die Phrasierung aber auch nicht überbewerten, denn es handelt sich nicht um einen totalen Wechsel von einer musikalischen Sprache in eine andere. Dies zeigen die Soli der Tenorsaxophonisten Brew Moore, Zoot Sims und „Bird“ (Charlie Parker) beim Auftritt mit „Machito“.

<sup>22</sup> Zum Beispiel Chico O’Farrill, Armando Romeu, Bebo Valdés, Pucho Escalante und Peruchín Jústiz.

<sup>23</sup> Vgl. Acosta (2001).

<sup>24</sup> Komponiert vom Puertoricaner Juan Tizol.

<sup>25</sup> Vgl. Roberts (1979).

<sup>26</sup> In Kuba waren die ersten Musiker, die zunächst den Jazz beherrschten und ihn dann vermischten, die Pianisten Bebo Valdés, Frank Emilio und Peruchín Jústiz, die Saxophonisten José „Chombo“ Silva und Virgilio Vixama und die Trompeter Alejandro „El Negro“ Vivar und Alfredo „Chocolate“ Armenteros. In den USA waren es Dizzy, Fats Navarro, Sonny Rollins, Tadd Dameron und Bud Powell, die eine exzellente Phrasierung erreichten. Alle waren übrigens „Bopper“, denn der Bebop war eher geeignet als der Swing, afrolateinamerikanische Elemente zu integrieren. Eine detailliertere Analyse dieser Frage gibt es im zweiten Teil meines Buches über die Geschichte des Jazz in Kuba.

Ein anderes Konzept, das eine entscheidende Rolle bei der Fusion des Afro-Jazz spielte, war die Adoption von Rhythmus-Mustern und Taktarten aus der afrolateinamerikanischen Musik durch Jazz-Komponisten in den USA. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Stück „Señor Blues“ von Horace Silver mit einem typischen afrokubanischen 6/8-Takt. In diesem Zusammenhang ist die Zeit des Hard Bop sehr wichtig, denn seine führenden Köpfe, Art Blakey, Max Roach, Miles Davis und andere verwendeten häufig den 6/8-Takt, und ihre *Drummer* näherten sich dem afrolateinamerikanischen Rhythmus an.<sup>27</sup>

Die letzten beiden oben aufgeführten Punkte unterscheiden sich nur durch eine Kleinigkeit, denn die Originalkompositionen der Jazz- und Latin-Jazz-Musiker sind letztendlich diejenigen, die die Fusion wirklich festigen: Der Komponist kennt und beherrscht beide Stile und hat sie verinnerlicht, das heißt, schon wenn er eine Partitur schreibt, bedenkt er alle Parameter beider Stile und des entstehenden Amalgams, egal ob er für ein Trio oder eine Big Band schreibt.<sup>28</sup>

In diesem kurzen Artikel kann ich den neusten Entwicklungen und der Hoch-Zeit des Latin-Jazz nicht viel Platz widmen,<sup>29</sup> aber zumindest zwei Gruppen, die eine nahezu perfekte Integration erzielten, seien erwähnt: „Irakere“ und die „Fort Apache Band“.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Das gilt auch für Bud Powell, Tadd Dameron, Fats Navarro oder die Gruppen von George Shearing, Cal Tjader und Billy Taylor.

<sup>28</sup> An dieser Stelle möchte ich einige der zuvor Genannten in Erinnerung rufen (Horace Silver, Art Blakey...) und weitere hinzufügen: Johnny Mandel, Autor von „Barbados“; John Bartee, der gemeinsam mit Bobby Woodlen der engste Mitarbeiter von Mario Bauzá war; Ray Bryant, Autor von „Cuban Fantasy“ und „Cubano Chant“; Kenny Dorham, Autor von „Afro-Cuban“; George Russell mit „Cubana be-Cubana bop“; Gil Fuller, Arrangeur des Stückes „Manteca“ und in den Bands von Dizzy Gillespie und „Machito“; Johnny Richards, Autor von „Cuban Fire“; Shorty Rogers, der mit Pérez Prado die „Voodoo Suite“ komponierte sowie für Stan Kenton „Viva Prado“. Auf afrokaribischer Seite sollten wir nicht vergessen: Chico O’Farrill, Autor der legendären „Afro-Cuban Jazz Suite“; Tito Puente, dessen Rolle als Komponist und Arrangeur oft vergessen wird; Armando Romeu mit „Mocambo“, „Bop City Mambo“ und „Mambo a Kenton“; Bebo Valdés, Autor der Hommage an Bud Powell „Con Poco Coco“ und Rafael Somavilla mit „Requiem“.

<sup>29</sup> Siehe hierzu den Artikel von José Dos Santos in diesem Buch.

<sup>30</sup> Seither haben nicht nur afrokaribische Musiker wie Paquito D’Rivera und Danilo Pérez eine hohe Perfektion erreicht, sondern auch Musiker aus Südamerika, Kanada, Europa, Japan und Afrika. Sie alle sind aufgelistet bei Chediak (1998).

Zum Schluss möchte ich einige fundamentale Konzepte darlegen, die nötig sind, um den afrolateinamerikanischen Jazz ohne Vorurteile wahrzunehmen:

Zuerst einmal gibt es verschiedene Arten einer Fusion, es existiert keine einheitliche Formel oder unumstößliche Kriterien. Auch die Anzahl der Musiker einer Gruppe ist nicht entscheidend: sie kann vom Trio über eine Big Band bis zum Orchester reichen oder sogar eine Vokalgruppe sein. Ohne Zweifel ist die Rolle der afrokaribischen Perkussion in dem untersuchten Prozess äußerst wichtig. Aber hier darf man nicht dogmatisch sein, denn man kann auch Latin-Jazz ohne Perkussion spielen: dann werden die typischen Rhythmen einfach verinnerlicht oder auf andere Instrumente (Schlagzeug, Bass, Klavier etc.) übertragen.

Auch muss ich nochmals betonen, dass die *clave* nicht jeder afrolateinamerikanischen Musik eigen ist. Wenn man von "der" *clave* spricht, frage ich mich, auf "welche" *clave* man sich bezieht, denn fast immer stellt sich heraus, dass es sich um die *clave* des *son* handelt. Aber in der afrokubanischen Musik gibt es viele *claves*, und obwohl die bekanntesten die des *son*, des *guaguancó* und der *música campesina* sind, gibt es viele andere für die verschiedenen Trommelschläge in der *santería* und in anderen Ritualmusiken (manche in 6/4, 7/8, 12/8 etc.), die auch oft in der weltlichen Musik auftauchen. Laut dem großen Musiker und *Olú-batá* Jesús Pérez gibt es sechs wichtige *claves* mit vielen Untervarianten in der kubanischen Musik.<sup>31</sup> Andererseits müssen wir uns in Erinnerung rufen, dass derjenige Perkussionist, der den "Cubop" mitbegründete, Chano Pozo, geboren in Havanna, wenig mit dem *son* zu tun hatte. Er war ein Experte in der religiösen afrokubanischen Musik und in der *rumba* aus Havanna und Matanzas. Seine Spezialität war die *columbia*, eine Variante der *rumba*, beeinflusst von der Musik der *Abakuá*.

Eine Idee, die wir überwinden müssen, ist die Unterscheidung zwischen Latin-Jazz und Jazz-Latin, die einige Musiker und Kritiker vornehmen, je nachdem, welches der beiden Elemente überwiegt. Diese Unterteilung ist schematisch und verwirrend, weil sie eine Teilung einführt, wo es sich doch um eine Fusion handelt. Außerdem handelt es sich um eine Idee, die von der "idealen" Fusion ausgeht –

---

<sup>31</sup> Interview mit Jesús Pérez.

50% von jeder Musik – die so nicht existiert. Vielleicht geht es hier auch um einen Versuch, einen gewissen Grad von “Reinheit” zu erreichen: ein nicht angebrachter Begriff, steril und in Bezug auf jegliche Kunstform gefährlich. Außerdem ist er hier falsch, da es sich ja schon bei jeder der beiden um hybride Musiken handelt, deren Mischung einen “Hybrid aus Hybriden” hervorbringt.

Ich wiederhole, dass es viele Schattierungen des so genannten Latin-Jazz gibt, heute mehr denn je, aber dass das beste Ergebnis dieser “Fusion der Fusionen“ erzielt wird, wenn Kompositionen direkt für diesen Stil geschrieben werden, gemeinsam mit Orchestrierungen, die von Musikern gemacht werden, die beide Musiken kennen, gespielt von Solisten mit der gleichen Fähigkeit oder der Bereitschaft, sich der Herausforderung des Ausgleichs zwischen den beiden Musiken zu stellen. Denn ich glaube, dass ohne diese Bereitschaft und Fusion der Jazz im 21. Jahrhundert einen großen Teil des Swings, der Vitalität und des Erneuerungsgeistes sowie der Kreativität, die ihn von Beginn an gekennzeichnet haben, verlieren würde.

Übersetzung: Torsten Eßer

### Literaturverzeichnis

- Acosta, Leonardo (1982): *Música y descolonización*. Havanna.
- (1989): “Reajustes, aclaraciones y criterios sobre Dámaso Pérez Prado”. In: *Bohemia*, 29.9.
- (1991): “La percusión cubana y sus ritmos”. Arbeitspapier für die Konferenz “Percusión 91” in Barlovento, Venezuela.
- (1998): “El jazz latino, la percusión cubana y otras consideraciones”. Arbeitspapier für das erste Symposium der puertorikanischen Musikwissenschaft. San Juan: Universität von Puerto Rico.
- (1999/2000): “La diáspora musical cubana en Estados Unidos”. In: *Encuentro* Nr. 15, S. 96-99.
- (2000): “Jazz latino. El aporte de los músicos cubanos”. Arbeitspapier für den Internationalen Sommerkurs der Universität “Rey Juan Carlos”, Ronda, Spanien.
- (2001): *Descarga cubana: El jazz en Cuba 1900-1950*. Havanna.
- Chediak, Nat (1998): *Diccionario de jazz latino*. Madrid.
- Díaz Ayala, Cristóbal (1998): *Cuando salí de La Habana 1898-1997. Cien años de música cubana por el mundo*. San Juan [+ CD].
- Feather, Leonard (1959): *The Book of Jazz*. New York.

- Jahn, Janheinz (1958): *Muntu: Umriss der neofrikanischen Kultur*. Düsseldorf.
- Kubik, Gerhard (1998): "Analogies and differences in african-american musical cultures across the hemisphere: Interpretive models and research strategies". In: *Black Music Research Journal*, Bd. 18, Nr. 112, S. 203-227.
- Manuel, Peter (1995): *Caribbean Currents*. Philadelphia.
- Martínez Furé, Rogelio (1997): *Diálogos imaginarios*. Havanna.
- Roberts, John Storm (1979): *The Latin Tinge. The Impact of Latin American Music on the United States*. New York.
- Salazar, Max (1993). *Cubop! The Life and Music of Maestro Mario Bauzá*. New York.
- Schuller, Günther (1968): *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. New York.
- Stearns, Marshall (1956): *The Story of Jazz*. New York.
- Torres, Dora Ileana (1998): "Del danzón cantado al chachachá". In: Giro, Radamés (Hrsg.): *Panorama de la música popular cubana*. Havanna, S. 173-197.